

О. Л. Девятова*

Европейские и китайские культурные традиции в музыке Густава Малера и Игоря Стравинского

Открытие Востока –
последний из трех этапов
грандиозного расширения
европейского кругозора.

С. Цвейг

Культура Востока привлекала европейских музыкантов с конца XVIII века. Композиторы в сюжетах произведений или в их программах обращались к таким экзотическим странам, как Турция, Индия, арабские страны; в России всегда влекла, как известно, культура Кавказа и Средней Азии, что было органично для ее природы. В результате такого интереса появился особый стиль – «музыкальный ориентализм», который представлял культуру Востока «глазами европейцев» (Н. Шахназарова). Страны Дальнего Востока (Китай, Япония) в XIX веке оставались, как правило, вне поля зрения композиторов.

Одним из первых примеров серьезного, углубленного интереса к культуре Китая в XX веке стала симфония «Песнь о земле» великого австрийского композитора и выдающегося дирижера Густава Малера (1960–1911). Это вокально-симфоническое сочинение (для тенора и альты с оркестром) было создано за несколько лет до смерти композитора (1907–1908 гг.) и отражало новое для художника мироощущение, связанное с сознанием близкого ухода и с размышлениями о конечности человеческого бытия и неотвратимости смерти (большим потрясением для композитора стала тогда смерть дочери и целый ряд других драматических для него событий). В одном из писем к дирижеру Бруно Вальтеру Г. Малер писал: «В последние полтора года я переживаю так бесконечно много, что едва ли смогу говорить об этом. Куда уж мне пытаться описать такой небывалый кризис! Я вижу все в новом свете, я сам

* *Ольга Леонидовна Девятова* – д. культ., профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета (г. Екатеринбург).

нахожусь в непрерывном движении и совсем не удивился бы, если б заметил вдруг, что у меня новое тело (как Фауст в последней сцене)» [цит. по: 2; 295]. Именно в это время внимание Малера и привлек сборник средневековой поэзии (в переводе Ганса Бетге) «Китайская флейта». Стихи произвели на него, по словам жены, Альмы Малер, сильное впечатление и оказались созвучными его мироощущению тех лет. По мысли малероведа И. Барсовой, «китайская лирика дала Малеру образное выражение всего, чем он и без того был полон в тот миг». «То было ощущение заката жизни, пришедшего на смену ее зенита, заката, который непреложно включается в круговращение природы, в смену ее циклов, смену времен дня» [2; 290].

Для своей вокальной симфонии Малер избрал стихи китайских поэтов эпохи Тан (VIII в.): Ли Бо, Чжан Цзи, Ван Вэя и Мэн Хао-жэня. Стихи привлекли композитора-симфониста и философа выраженными в них с необычайной глубиной вечными проблемами бытия: темой бренности человеческой жизни и вечности природы («Застольная песня о горестях земли» на стихи Ли Бо – 1-я часть), темой одиночества («Одинокой осенью» на стихи Чжан Цзи – 2-я часть), темой противопоставления старости как осени, зимы – юности и весне (3-я, 4-я, 5-я части на стихи Ли Бо – «О юности» [«Фарфоровый домик»], «О Красоте» [«На берегу»], «Пьяный зимой»), темой ухода, прощания с жизнью (6-я часть, «Прощание», на стихи двух поэтов Мэн Хао-жэня «В ожидании друга» и Ван Вэя «Прощание с другом»).

Музыка 1-й части («Застольная песня о горестях земли») отличается экспрессией, движением, соло тенора передает тончайшие смыслы поэтического текста, в котором слова о радости, веселье переплетаются с печалью и тоской. Не случайно в кульминации части трагически звучит «крик обезьяны», который в китайской поэзии является знаком глубокой тоски. Проникновенна и нежна музыка, «усталая» по определению Малера, 2-й части симфонии («Одинокой осенью»), в которой выразительным жалобным соло деревянных духовых инструментов вторит одинокий голос меццо-сопрано («Устало сердце, даже лампа, – друг мой, – трещит и гаснет»). В 3-й части – «О юности» (соло тенора), более изящной и скерцозной по настроению, создан слегка стилизованный пентатоникой образ китайского сада, фарфорового павильона «цвета снега и травы», выгнутого моста, отраженных в водах пруда. 4-я часть «О красоте» (соло меццо-сопрано) напоминает европейский танец менуэт, хотя в интонациях его вновь слышна китайская пентатоника. В музыке крайних разделов передано состояние томления, неги, а в среднем – слышен маршевый ритм, изображающий «стремительный бег» скакунов. 5-я часть («Пьяный весной») предс-

тавляет собой ироничный монолог тенора, в котором герой в состоянии опьянения отвергает красоту мира, весну, символизирующую обновление земли: «Что мне до весны? / Оставьте мне мое опьянение!»

Кульминацией симфонии «Песнь о земле» является финальная 6-я часть – «Прощание». В избранных композитором стихах впрямую нет речи о смерти, но долгая разлука с другом или уход в горы, который может оказаться последним, содержит намек на смерть, это закат-прощание, закат-удаление, прощание с жизнью. Однако Ван Вэй и Малер по-разному заканчивают свои сочинения. Если Ван Вэй в «Прощании с другом» пишет: «земля одинакова повсюду, и вечно, вечно существуют белые облака», то Малер в финале симфонии как бы дополняет поэта своими строками: «Я ухожу на родину, в мое убежище! / Мое сердце тихо ждет своего часа. / Милая земля расцветает повсюду весною и вновь зеленеет! / Повсюду, повсюду и вечно светло синеют дали / Вечно...» (эти строки повторяются 6 раз). Таким образом, в своей концепции Малер возвращается к любимому им образу весны, который для него являлся символом «скорбного утешения и примирения с судьбой». Именно этим настроением и проникнута музыка финальной части симфонии, в которой тихое печальное соло меццо-сопрано сопровождается возгласами флейт. Симфония завершается просветленной кодой, в которой музыка истает вдали, словно уходя в вечность.

В этой части, как и во всей вокальной симфонии, Малер не стремился к этнографической стилизации китайской музыки, он лишь в отдельных эпизодах (особенно в 3-й части) использовал элементы китайской пентатоники (пятиступенного бесполутонового звукоряда), которые являются лишь намеком на китайский колорит. В этом произведении, как и во всем своем творчестве, композитор мыслит по-европейски, развивая традиции, прежде всего, австро-немецкой культуры, ведущей свою нить от венского классицизма (Гайдна, Моцарта и Бетховена) к романтизму (Шуберта, Шумана, Брамса и Вагнера). Называя свое сочинение «Симфония в песнях» и уделяя большое внимание голосу, вокальному началу, Малер, по своему развил в ней традиции такого жанра, как романтическая Lied, а также песенного симфонизма XIX века. Песенность придает всей музыке особо задушевный, проникновенный, лирический тон высказывания. Тем не менее, Малер наполнил вокально-симфонический цикл «Песни о земле» непрерывным сквозным развитием и присущей европейской культуре динамикой, заставляющими вспомнить музыкальные драмы Р. Вагнера с их долго длящимся, психологически насыщенным мелодизмом.

Взаимосвязь европейского и восточного заключалась для него в стремлении выразить собственным языком глубокие философские смыслы китайской поэзии, которые обращали к особо волнующей его тогда вечной теме-проблеме: жизни – смерти – бессмертия. По мысли С. Цвейга, Г. Малер как гениальный художник являл собой «высокий пример той борьбы, в которой он отвоевывал бессмертное у земного» [8; 93].

Таким образом, в художественном решении проблемы «Запад-Восток» в симфонии «Песнь о земле» проявились две взаимообусловленные тенденции. С одной стороны, Г. Малер следовал типичному для XIX века направлению «музыкального ориентализма», восприняв средневековую китайскую поэзию слухом европейца. С другой стороны, сама заинтересованность композитора философией и глубиной содержания этой поэзии, обращенной к вечным темам; тонкое музыкальное осмысление ее духа и эмоционального содержания средствами европейского музыкального языка наметило новый подход к культуре Востока, который стал типичным для музыки XX века, когда возникла потребность в значительном расширении историко-культурных горизонтов и обогащении музыкального языка.

Симптоматично, что в те же годы великий русский композитор-новатор Игорь Стравинский также заинтересовался культурой Китая, по-своему воплощенной в сказке Г. Х. Андерсена «Соловей». Опера Стравинского, созданная в два этапа (1 акт – в 1907–1908 гг., 2 и 3 акты – в 1914 г.) и поставленная в рамках Дягилевской антрепризы в Париже, стала еще одним интересным и неординарным опытом воплощения традиций Китая в начале XX века. Композитор написал это сочинение в жанре экзотической сказки, опираясь на традиции своего великого учителя Н. А. Римского-Корсакова и прежде всего его оперы «Золотой петушок» (1907). Однако в обращении к культуре Востока он пошел дальше и расширил ее географические рамки, воплотив элементы театральных и церемониальных традиций Китая и Японии, а также усилив философский аспект в отношении глубинных смыслов сказки Андерсена. И. Стравинский ввел в Прологе к опере образ Рыбака, которого Б. Асафьев назвал «китайским Руссо», так как он размышляет о типичных для китайской философии темах: круговращения в природе, естественном течении человеческой жизни в согласии с природой. Причем композитор применил интересный прием, вызывающий ассоциации с типичной для китайского театра и китайской оперы условностью – отделил персонажа, действующего на сцене (мимический), от его голоса (тенор поет в оркестре). Это придает звучанию песни Рыбака особый, значительный «вечный» смысл. В 1-м акте также в духе китайской философии создан образ лесного

соловья как символа живой и естественной природы. Этот живой мир противопоставлен в опере интересно и выразительно решенным сценам, рисующим, по словам композитора, «вычурную пышность китайского двора с его причудливым этикетом, дворцовым празднеством, тысячами колокольчиков, фонарей, с этим жужжащим чудовищем – японским соловьем» [6; 96]. Этикетные традиции дворцовых церемониалов с огромным мастерством и оркестровым богатством выражены в Марше китайского императора, открывающем 2-й акт оперы, в котором музыка полна сложно-диссонансных созвучий и раскрывает важность и ритуальную торжественность выхода императора.

Не менее выразительна и сцена с японскими послами, где И. Стравинский, опираясь на китайскую пентатонику, создает хор послон на параллельных квартах и квинтах, имитирующих звучание национальных инструментов. Интересным примером сценического воплощения оперы «Соловей» является спектакль Парижского театра 2000-х гг., запечатленный в фильме-опере, где в декорациях, костюмах и в общем художественном оформлении тонко и изысканно воссозданы традиции китайской культуры – фарфоровые статуэтки, символика птицы и др. Особенно выразителен в фильме и андерсеновский образ «простодушного ребенка», «с восторгом слушающего» пение лесного соловья.

Культурные традиции Китая оказали влияние и на современных канадских интерпретаторов оперы «Соловей». Таков спектакль ««Соловей» и другие короткие истории», поставленный недавно в Торонто режиссером Робером Лепажем, представившим свое видение «Соловья» Стравинского. Режиссер включил музыку других сочинений композитора (Рэгтайм, Прибаутки, Колыбельные песни кота и др. – 1-й акт; 2-й акт – сам «Соловей»). Судя по описаниям спектакля, декорациям и костюмам, культура Китая представлена в нем ярко, насыщенно по краскам и символике.

Таким образом, Густав Малер и Игорь Стравинский в начале XX века формировали в музыке новый взгляд на Восток, который отличался восприятием его не только как некой экзотической «краски» в общей звуковой палитре, но и как равноправного явления мировой музыкальной культуры. Восток привнес в нее свою философию, особое миропонимание, эстетику и собственный неповторимый музыкальный стиль. Большую роль в этом процессе сыграла именно культура Китая с ее богатейшими и многообразными традициями, которые в дальнейшем успешно осваивались европейскими и русскими музыкантами. В числе сочинений, вдохновленных культурными традициями Китая, – опера «Турандот» Дж. Пуччини, балет «Красный мак» Р. Глиэра, 4 хора a cappella на древние китайские юэфу Б. Тищенко, опера «Дневник сумасшедшего»

В. Кобекина (по Лу Синю) и целый ряд других произведений. Как верно пишет Е. Уфимцева, «восточная модель миросозерцания» становится «в высшей степени притягательной для современного мышления Запада, ориентиром для концепций новой духовности» [7; 81].

Литература

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. – Л. : Музыка, 1977.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М. : Сов. композитор, 1975.
3. Девятова О. Музыкальная культура стран Востока (Индия, Китай, Япония). – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2009.
4. История зарубежной музыки. XX век. – М. : Музыка, 2007.
5. Малявин В. Китайская цивилизация : в 2 т. – М. : Астрель; Дидайт. Информация. Картография, 2000. – Т. 1.
6. Стравинский И. Хроника моей жизни. – Л. : Госмузиздат, 1963.
7. Уфимцева Е. XX век в музыке Запада. Пути эволюции. Перспективы. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003.
8. Цвейг С. Возвращение Густава Малера // Собр. соч. : в 10 т. – М. : Терра, 1997. – Т. 10.
9. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. – М. : Сов. композитор, 1983.